DISCURSO ACERCA DEL DRAMA RELIGIOSO ESPANOL

M. Cañete.

24

DISCURSO

ACERCA

DEL DRAMA RELIGIOSO ESPAÑOL

ANTES Y DESPUES DE LOPE DE VEGA:

ESCRITO

POR DON MANUEL CAÑETE,

INDIVIDUO DE NÚMERO

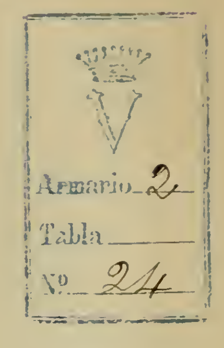
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA,

Y LEIDO

EN LA JUNTA PÚBLICA CELEBRADA POR DICHA CORPORACION EL DIA 28 DE SETIEMBRE DE 1862.



MADRID:
Imprenta de Manuel Tello, calle de Preciados, núm. 86.
1862.



DISCURSO

ACERCA

DEL DRAMA RELIGIOSO ESPAÑOL

ANTES Y DESPUES DE LOPE DE VEGA.

DISCURSO

ACERCA

DEL DRAMA RELIGIOSO ESPAÑOL

ANTES Y DESPUES DE LOPE DE VEGA:

ESCRITO

POR DON MANUEL CAÑETE,

INDIVIDUO DE NÚMERO

DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA,

Y LEIDO

EN LA JUNTA PÚBLICA CELEBRADA POR DICHA CORPORACION EL DIA 28 DE SETIEMBRE DE 1862.



MADRID:

Imprenta de Manuel Tello, calle de Preciados, núm. 86.

1862.

SEÑORES:

El art. XXVIII de los Estatutos de esta Real Academia prescribe que todos los años se celebre junta pública en dia festivo del mes de Setiembre, para solemnizar el aniversario de la fundacion del Cuerpo, y que un Académico lea en esa junta un discurso crítico-literario, ó el elogio de algun insigne escritor de nuestra patria. Aunque indigno de tal honor, yo soy el encargado este año de cumplir con lo que ordenan los Estatutos. Perdóneme la Real Academia, perdone el ilustrado auditorio que hoy nos favorece, si el presente discurso no corresponde á lo que tienen derecho á esperar en tales casos. No ignoro que la materia de que voy á hablar merecía más ejercitada y hábil pluma, y caudal mayor que el escaso mio de erudicion y doctrina. Pero supla vuestra indulgencia lo que no alcancen mi rudo ingenio y cortos estudios; que es propio de los que saben, disculpar el demasiado atrevimiento de los indoctos.

Nadie que intente conocer á fondo el mérito de nuestro drama religioso y lo que acerca de él han pensado y piensan los entendidos, dejará de sorprenderse al ver la indiferencia, la desfavorable prevencion ó falta de tino con que lo juzgan, ya se trate del período de su juventud (que abarca desde los tiempos de Juan del Encina hasta el gran Lope de Vega), ya de la época de su virilidad (que comprende desde el *fénix de los ingenios* hasta Calderon y sus más próximos imitadores), afamados

literatos nacionales y extranjeros; los cuales, ó apenas le otorgan una mirada, ó aprecian equivocadamente su espíritu y el lugar que le corresponde entre las varias especies ó ramificaciones del antiguo teatro español. ¡Como si este linaje de poemas, tan original en España, y áun pudiera decirse tan propio de nuestro país, no debiera ser estudiado y quilatado con noble imparcialidad! ¡Como si no tuviese en la historia del ingenio patrio significacion muy importante!

Demostrar que la tiene y que no merece el desden ó injusticia con que lo miran historiadores, humanistas y literatos, áun hoy que tanto se han dilatado los horizontes de la buena crítica, es el fin que me propongo. Veamos, pues, lo que ha sido el drama religioso español en su juventud y en la época de su virilidad y grandeza. De este exámen deduciremos si hay razon bastante para encarecerlo y para recomendar su estudio.

Lo mismo en la antigüedad que en la edad media, cuna del drama moderno, el teatro ha nacido y se ha desarrollado en el seno de la religion. Quién dice, apoyándose en la autoridad de Aristóteles, que la tragedia griega no fué por largo tiempo más que una oda sacra cuya invencion se atribuye al mítico Filamon (1). Quién que esas odas, que celebraban las aventuras de Baco, de Ariadna y de Adrasto, cantándolas todo el pueblo, ó coros numerosísimos acompañados de danzas circulares, fueron introducidas por Epígenes de Sicione (2), bien que Cantú se incline á creer que la tragedia tuvo orígen aún más severo y religioso en la solemnidad de los misterios. Pero todos convienen, con estas ó las otras alteraciones de poca monta, en que la especie de confuso poema que contenía el gérmen desarrollado más tarde en las inmortales tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, nació en el gremio de los ritos dionisiacos (3), y

(1) Du Meril. *Origines latines du Théatre moderne.*

(2) Cantú. *Storia universale, é. III.*—Magnin. *Les Origines du Théatre moderne*, t. I.

(3) Patin. *Études sur les tragiques grecs*, t. I. Histoire générale de la Tragédie grecque.

hasta la distinguen algunos con el nombre de *poema litúrgico* (1). De igual modo que en Grecia, el drama brota en Italia y en Oriente del seno de la religion (2).

La religion es y ha sido siempre manantial de las más puras delicias del alma. De ella han nacido en todos tiempos artes y letras; siendo aquellas tan necesarias para que el entendimiento perciba clara y distintamente las cosas, como la luz para distinguir cuanto se encuentra al alcance de nuestras miradas. Las sensaciones se trasmiten al alma por los sentidos, y los signos convencionales, ayudados de la material representacion de los objetos, hacen que el espíritu vea determinadamente todo lo que deba ver y apreciar. ¿Cuánto más activa no será esta impresion mediante la representacion viva y real de los objetos mismos, fin á que se dirige el teatro?

Cuando la sociedad experimentó un cambio completo, y á la sencillez primitiva sucedieron nuevas costumbres, y con el enflaquecido pueblo antiguo se mezclaron razas vigorosas y guerreras del Norte,-aunque las hordas que invadieron la Europa adoptasen la religion del Crucificado, pronto se amenguaban y perdian aquellos principios de moral evangélica pura y santa entre el pillaje y desbordamiento de un pueblo bárbaro, ébrio con el placer de la victoria, que desde los hielos del polo habia conquistado las fértiles campiñas del Mediodía. Desvanecido el justo horror que produjeron un tiempo los escándalos y liviandades del moribundo teatro pagano, los sacerdotes católicos, depositarios de las artes y de las ciencias, no quisierôn desapro-

---

(1) PATIN. *Ibid.*

(2) «Au reste l'influence du clergé sur le drame, et généralement sur la poésie et les arts, n'est pas un fait particulier aux populations grecques et italiques. Cette influence est une loi sociale, absolue, universelle, une conséquence de l'état hiératique par lequel passe toute société..... Chez les nations où le sacerdoce a maintenu le plus constamment son empire, chez les peuples de race sémitique et chez les nations mahométanes, par exemple, l'imagination dramatique enchaînée presque entièrement par les rites, est à peine sortie de l'enceinte des temples.» MAGNIN. *Les Origines du Théâtre moderne. Avertissement.*

vechar un elemento á favor del cual la indocta muchedumbre apreciara y comprendiese debidamente los grandes misterios de la religion cristiana, y hallase en representaciones vivas la saludable doctrina que en vano la rudeza y movilidad de los tiempos consentía que aprendiese en los libros. Fieles custodios de las literaturas griega y romana, llegaron á conocer que el teatro, que habia servido para ensalzar las obscenas acciones de los ídolos del paganismo, debia ser pregonero de las verdades más importantes al acrecentamiento de la felicidad humana. Entonces nació el teatro moderno, y nació en las iglesias, con distinto carácter del que tuvo en la antigüedad, y con muy diversa forma de la que pretendieron luego imponerle, y le impusieron en muchas partes, los preceptistas del renacimiento clásico.

Como el fin á que el drama se dirigía en estos albores de su regeneracion cristiana era á *enseñar* y *corregir*, principia por los pasos de la pasion y muerte del Salvador, asunto el más á propósito para mostrar el espectáculo de la humildad, de la paciencia y de la mansedumbre entre un populacho orgulloso y vengativo. Despues se deleita en las escenas de inocencia y rusticidad que ofrece el sencillo candor de los pastores que adoran al recien nacido de Belen. Y últimamente, cuando ya el pueblo ha corrido gran trecho en la senda de la ilustracion y se encuentra en aptitud de raciocinar sin que le cieguen groseros errores, aparecen los autos sacramentales, precisamente cuando la Iglesia celebra el inefable misterio del Sacramento (prenda que Dios nos dió de quedarse con nosòtros en esencia, presencia y potencia), como para cantar el triunfo de la redencion del hombre.

Curioso fuera observar de qué modo empieza á surgir el moderno drama religioso de entre las ruinas del teatro antiguo, que en los primeros siglos del cristianismo se habia ido haciendo cada vez más inmoral y grosero, hasta el punto de provocar su definitiva proscripcion. El espectáculo que ofrece el drama pasando de imitador y gentílico á original y cristiano, despues de zozobrar largos años entre el oleaje de sociedades nacientes

y moribundas que chocan, se confunden, y luchan por el predominio, es sin duda de sumo interés; tanto más, cuanto que todos los orígenes literarios se pierden en la oscuridad de los tiempos, y rara vez dejan á los estudiosos más recurso que el de elegir entre vanas conjeturas. Pero esa investigacion, en que se han ocupado con fruto celosos escudriñadores, nos apartaría demasiado del objeto del discurso. Baste recordar que antes de reaparecer el drama en Europa con espíritu propio radicalmente distinto del que animaba al teatro pagano, y con más perfecta forma que las tentativas y bosquejos anteriores al siglo XII, escritores del vasto saber y profunda virtud de San Isidoro no desdeñaron emplear su pluma en obras de forma dramática como el libro denominado *Synonima*. Si esta accion alegórica y moral fué ó no escrita con objeto de que se representase, y si llegó á representarse, en efecto, no me atreveré á decidirlo (1). Ello es que así el tratado *Synonima* como los seis dramas ó leyendas que la monja Hrotsuitha puso en diálogo (mediado ya el siglo X) haciendo hablar á sus interlocutores un latin germanizado (2), aunque dan á conocer la índole y tendencia cristiana de la inspiracion dramática en la edad media, no se pueden

---

(1) «Este libro, que, segun ya apuntamos, recuerda la consoladora ficcion de Boecio y muestra al propio tiempo que eran á Isidoro familiares las obras dramáticas de griegos y latinos, no solo tenia por objeto restituir la calma al espíritu agitado por las contradicciones del mundo, sino que parecía tambien *escrito de intento para ser representado* por la juventud, que bajo la tutela del episcopado se consagraba al sacerdocio. La sencilla accion que en esta suerte de *drama* se desenvuelve, es altamente moral y religiosa.» Amador de los Rios. *Historia crítica de la Literatura española*. P. I, c. X.

(2) El Sr. Du Meril opina que los dramas ó leyendas de *Hrotsuitha* no se representaron ni se escribieron con el fin de que se representasen, sino con la intencion de hacer una imitacion de Terencio meramente literaria. Del mismo dictámen se habian mostrado antes el célebre Wolf, tan profundo conocedor y amante de nuestra literatura, y Price, editor de Warton. Magnin, que ha traducido en lengua francesa el que denomina *Teatro* de la monja benedictina de Gandersheim, sostiene la opinion contraria. De ella se habia declarado partidario con anterioridad nuestro Moratin en sus *Orígenes*.

considerar como verdadera fuente inmediata del drama místico y religioso escrito en lengua vulgar (1).

Dice Moratin en sus *Orígenes del Teatro español* que el uso de las representaciones sagradas pasó de Italia á España. Y aunque en su concepto no es posible fijar la época de esta importacion, tiene por probable que ya en el siglo XI se empezarían á conocer en nuestra península. D. Felipe Fernandez Vallejo, dignidad que fué de la santa Iglesia de Toledo y arzobispo de Santiago, en su preciosa obra inédita escrita en la ciudad imperial antes de 1785 y titulada *Memorias y Disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la Iglesia de Toledo,* asegura que las farsas sagradas tuvieron principio entre nosotros el siglo XII; «porque constando que la cofradía de los Hermanos de la Pasion, cuyo instituto era el de representarla en los templos, existía ya en Italia el siglo XIII, y habiendo pasado de nuestro reino á aquel, se sigue necesariamente que estaría propagado en España algunos años antes» (2). El mismo erudito investigador da á conocer íntegra en la *Disertacion VI sobre las Representaciones poéticas en el Templo y Sybila de la noche de Navidad* una *Representacion de la fiesta de la Epiphanía*, que estima compuesta en el mismo siglo XIII, y que se halla en un códice de la Iglesia primada, escrita como si fuera prosa, con el epígrafe: *Romance á los Santos Reyes* (3). El carácter y rudeza de este antiquísimo bosquejo dramático, y la escasez de

---

(1) El Sr. Adolfo Federico de Schack dice en su *Historia de la Literatura y del Arte dramáticos en España*, siguiendo á Kirchmaier (*in regno papistico*), que el drama religioso más antiguo destinado á representarse en los claustros de los monasterios es del año 815, y que á este siguieron inmediatamente las piezas dramáticas que el Abad Angilberto, contemporáneo de Carlo-Magno, escribió en lengua frisia.

(2) Páginas 590 y 591, tomo I, del curioso manuscrito citado arriba, conservado en la biblioteca del erudito filólogo D. Bartolomé José Gallardo. Mis queridos amigos los Sres. D. Manuel R. Zarco del Valle y D. José Sancho Rayon han tenido la bondad de franqueármelo.

(3) Cax. 6, Cód. 5.—Consta de ciento cuarenta y seis versos entre cortos y largos, completos é incompletos. Empieza de esta manera:

documentos para apreciar debidamente la marcha y gradual desarrollo del teatro sacro en los siglos XIII y XIV (el último de los cuales dice Schack que fué la edad de oro del drama religioso), me inducen á fijar los ojos en tiempos más cercanos y conocidos (1). Vengamos, pues, á los siglos XV y XVI, á la época gloriosa en que el pueblo español, guiado á la victoria por el cetro inmortal de la más grande de las reinas, termina en Granada la cristiana y patriótica hazaña que comenzó en Covadonga, dilata su ser por las abundosas llanuras, por los bosques vírgenes é inaccesibles montañas de un nuevo hemisferio, y pasea sus triunfantes banderas por media Europa y por todos los mares á la sazon conocidos, como árbitro de los destinos del mundo.

«Dieus criador qual maravela
non se qual es achesta strella
agora primas la e veida
poco tiempo a que es nacida:
nacido es el Criador
que es de las gentes Senior.»

Y acaba:

«Por miles anos somos erados
porque non somos acordados:
porque non decimos verdad
porque non la vemos usada
nin en nostras voces es falada.»

Dice el docto prelado Fernandez Vallejo que incluye íntegra en sus *Memorias* esta *Representacion* «para que cotejándola los eruditos con la fiesta de la Estrella que segun Edmundo Martenne (tomo III, fol. 122) se hacia en los monasterios antiguos, vean si, á corta diferencia, en la sustancia no es aquella ceremonia trasladada al idioma vulgar y metro.» Y en otro lugar: «Si fuesen de fácil reduccion á la imprenta los puntos, señales, círculos, semicírculos y cruces que tiene en su original, se percibirían desde luego la diversidad de interlocutores, ó personas que forman el diálogo, la diferencia de scenas, y las advertencias de inflexiones de voz, y actitudes de cuerpo que señala: téngola por una de las representaciones poéticas del templo de las más antiguas de nuestra nacion, etc.»

(1) «No puede asegurarse si la poesía teatral, que entonces permanecía exclusivamente en manos de los eclesiásticos, adquirió mayor perfeccion á vista de los adelantamientos que se verificaron en el género lírico, puesto que no nos queda pieza ninguna representable de aquel tiempo para juzgar su mérito, ni compararla con otras anteriores.» MORATIN. *Orígenes del Teatro español.*

Desde aquella época memorable empieza á secularizarse el teatro, y se ven ya «cómicos de oficio dedicados á representar pequeños dramas de tres ó cuatro personajes, desempeñando algunos muchachos los papeles de mujer» (1). ¿Acabó esta secularizacion del teatro con las representaciones en los templos? Los *diálogos* de Rodrigo Cota (2), las *églogas* de Juan del Encina, de quien Ticknor dice que debe ser considerado como fundador, no solo del teatro español, sino del lusitano (3), las *comedias, tragicomedias* y *farsas* de su imitador el portugués Gil Vicente, las *farsas* ó *cuasi comedias* del salmantino Lucas Fernandez (4), las *comedias* de Torres Naharro, las *imitaciones* ó *traducciones* de comedias latinas y tragedias griegas debidas á Francisco de Villalobos y á Fernan Perez de Oliva, y por último, las *comedias* y *pasos* del sevillano Lope de Rueda, á quien

---

(1) MORATIN. *Orígenes del Teatro español.*

(2) D. Bartolomé José Gallardo, de tan profunda erudicion en estas materias, se inclina á creer (véase el número 4.° de *El Criticon*) que las *Coplas de Mingo Revulgo*, atribuidas generalmente al ingenioso toledano Rodrigo Cota, son de Alonso de Palencia, cronista de Enrique IV.

(3) «Juan del Encina, pues, debe ser considerado como el fundador, no solo del teatro español, sino que tambien del portugués, etc.» TICKNOR. *Historia de la Literatura española* (Trad. de los Sres. Gayangos y Vedia). Primera ép., cap. XIV.

(4) De este autor, desconocido de los bibliógrafos é historiadores literarios hasta que en 1836 habló de él D. Bartolomé José Gallardo en su *Anuncio literario* relativo al TEATRO ESPAÑOL ANTERIOR Á LOPE DE VEGA, *por el Editor de la* FLORESTA DE RIMAS ANTIGUAS CASTELLANAS (el ilustre Böhl de Fáber, de grata memoria), no se conocen modernamente más que una *Comedia*, una *Farsa ó cuasi comedia*, dos escenas de la *Égloga ó farsa del nascimiento de Jesu-Christo*, y un *Diálogo para cantar*, todo reimpreso en *El Criticon*, números 4.°, 5.° y 7.°—Del *Auto ó farsa* á que me referiré más adelante he tenido á la vista copia de mano del mismo Gallardo. Hánmela franqueado bizarramente, con otras preciosidades de igual procedencia que se mencionan en el Discurso, mis ya citados amigos los Sres. Zarco del Valle y Sancho Rayon. Todas ellas verán luz pública en el notabilísimo *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, formada con las papeletas bibliográficas que dejó Gallardo y con las copiosísimas de Zarco y Sancho. La Biblioteca nacional premió esta obra en concurso público, y el Gobierno de S. M. la imprime á sus expensas.

honró con el dictado de *grande* el príncipe de los ingenios de España, ¿desterraron de la escena las alegorías sagradas, los asuntos devotos y místicos? De ningun modo. La mayor parte de esos mismos autores, que tanto contribuyeron á fundar el teatro profano, empleó su ingenio en *representaciones*, *églogas* y *farsas* á lo divino; y en las fiestas que se celebraron en Segovia con motivo de la traslacion del Santísimo Sacramento á la nueva Catedral, la compañía del famoso comediante Lope de Rueda representó, como dice el Licenciado Colmenares, *una gustosa comedia* (1). Más de medio siglo despues todavía se ejecutaban con autorizacion legal autos y farsas en los templos, costumbre que ha llegado hasta nuestros dias en varios pueblos de la península, á pesar de todas las disposiciones fulminadas posteriormente para desterrarla por completo (2).

Ya hemos visto que en España las representaciones religiosas vienen de los siglos XI ó XII; y como la más antigua composicion teatral de otra especie que cita Moratin es la *Danza general en que entran todos los estados de gentes*, que supone escrita por los años de 1356, y que algunos tienen por obra didáctica (3), resulta que el teatro sacro nació más de dos siglos antes

(1) Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en España* (t. I, pág. 40), fija en el año 1557 la fecha de esa representacion. El erudito D. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, en su admirable *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español*, tan justamente premiado por la Biblioteca nacional, estampa lo siguiente en el artículo de LOPE DE RUEDA: «Consta que en 1558 representó en Segovia con ocasion de los festejos que allí se hicieron al consagrarse la nueva Catedral.»

(2) Mi querido amigo y compañero el ilustre autor de *Los amantes de Teruel* y de *Alfonso el Casto*, siendo aún muy niño, vió representar un auto durante la festividad del *Corpus* en la iglesia de un lugar de Castilla. Esto prueba lo arraigado de la costumbre, el amor del pueblo epañol á las representaciones sacras, y el interés que pone en cuanto se le figura que ha de dar esplendor al culto.

(3) «La *Danza general de la Muerte* puede considerarse, segun Moratin, como el primer ensayo dramático español; pero es indudablemente didáctico, y sería un absurdo ponerle en escena.» TICKNOR. *Hist. de la Literatura española*. Prim. ép., c. XIII.

que el profano, y vivió entre nosotros como exclusiva representacion del genio dramático nacional todo ese largo período. No hablo de los vicios y corruptelas que se introdujeron en él, provocando á veces justas censuras, porque tienen que ver poco ó nada con el fin á que mis observaciones se dirigen. Ahora bien, ¿es justo que los eruditos, historiadores y críticos que han hecho asunto de sus investigaciones y juicios nuestra primitiva escena, aparten sus ojos de las piezas religiosas para realzar las profanas, tan pronto como Juan del Encina acomete indeliberadamente la empresa de secularizar el teatro? Áun poniéndonos en el mismo punto de mira en que, por lo comun, se colocan el juicioso y elegante autor de los citados *Orígenes,* y la mayor parte de los que le precedieron y sucedieron en discurrir sobre el teatro español; áun reduciendo el arte á mera cuestion de forma, en cierto modo independiente del vigor y creadora libertad del espíritu, ¿han de tenerse por tan insignificantes, por tan desnudas de interés y de belleza como se quiere dar á entender, las representaciones y farsas devotas ó místicas debidas á los poetas profanos precursores del *fénix de los ingenios?* ¿Podian olvidar estos al componer las unas el arte que tanto se celebra y admira en las otras? Y si seguimos la marcha paralela de la escena religiosa y de la profana en la segunda mitad del siglo XV y primera del XVI, ¿no hallaremos á cada instante ejemplos de autos, representaciones y farsas á lo divino capaces de competir con las églogas y pasos en que se ve apuntar el drama español con carácter propio genuinamente popular? Ponerlo en duda fuera mostrar escaso conocimiento de nuestra historia literaria, ó deliberado propósito de sacrificar la verdad en aras de una opinion infundada, cuando no de una injusta preocupacion.

¿En qué desmerecen las representaciones *á la muy bendita Pasion y muerte de nuestro precioso Redentor* y *á la santísima Resurreccion de Cristo*, ambas de Juan del Encina, de sus églogas representadas la noche *de antruejo ó carnestollendas* en casa del Duque de Alba? ¿En qué se diferencian los autos *da Barca do Inferno, da Barca do Purgatorio* y *da Barca da Gloria*, de Gil

Vicente (1), y sobre todo el preciosísimo *Auto da Alma* (en que el vate portugués pinta con tanto vigor y poesía la lucha del mal y del bien en el espíritu humano, y la salud y consuelo que recibe en el gremio de la Iglesia), de su farsa *de Inez Pereira*, ó de las llamadas *Auto da India* y *Auto das Fadas*? Se diferencian en ser mejores. En el *Auto ó Farsa del Nacimiento de N. S. Jesu-Cristo*, obra de Lucas Fernandez, coetáneo y alumno de Juan del Encina, ¿no intervienen pastores que llevan impreso el sello de la naturaleza, aunque hablan como españoles del siglo XV, olvidándose el autor de que trató de pintar habitantes de Judea en tiempos de la venida de Cristo? ¿Y no se encuentran en esta farsa diálogos cómicos, rudos sí, pero animados y bien cortados?

Pues no son ménos apreciables las *representaciones* del Licenciado Sebastian de Horozco que se conservan inéditas en su *Cancionero*, existente en la biblioteca Colombina, y que ponen en accion la parábola *del Ciego de nacimiento* (2), y la *del Padre de familias que manda obreros á su viña* (3). Hízose la segunda y se representó en Toledo por la santa Iglesia, en la fiesta del Santísimo Sacramento, el año de 1548; y á fé que no se hallará fácilmente modo más natural y sencillo de desarrollar la accion sin apartarse de la Sagrada Escritura, ni mayor ingenuidad para hacer patente la doctrina por medio del *Padre de las Compañas*, personificacion simbólica del divino Maestro (4).

---

(1) Los dos primeros en portugués: el tercero en castellano.

(2) EVANG. *de San Juan*, cap. IX.

(3) EVANG. *de San Mateo*, cap. XX.

(4) Para no dejar duda sobre la verdadera significacion del dicho personaje simbólico, pone fin á la *representacion* de Horozco el siguiente *villancico* que cantan los villanos por despedida al *Padre de las Compañas*:

«Bendito sea y loado
Tan magnífico Señor,
Que así paga con favor.
  Señor tan agradescido
Y en pagar tan liberal
Que *la gloria* es el jornal
De cualquier que le ha servido.
¿Quién será desconocido
Á tan inmenso Señor
Que así paga con favor?»

Resumió el Evangelista la moralidad y sentido místico de la parábola, diciendo: «Así serán los postreros primeros; y los primeros postreros. Porque muchos son los llamados, mas pocos los escogidos. *Sic erunt novissimi primi. Multi enim sunt vocati, pauci verò electi.*» El *Padre de las Compañas* responde á los que fueron primero á trabajar á la viña y murmuran de verse igualados en la paga con los postreros, con el candor y naturalidad que descubren los versos siguientes:

«Los postreros trabajaron
Al tiempo que los llamaron
Y toman lo que les dan.
¿Por qué tomas tanto afan
Tú conmigo?
Pero respóndeme, amigo,
Qué es la injuria que te hago,
Si cumplo yo bien contigo
Lo que á pagarte me obligo,
Si á estotro lo mismo pago
Y tu paga no deshago.
Que en lo mio
Tengo libre poderío
Y cumplida libertad,
Y dispongo á mi albedrío.»

La *representacion* de la parábola del Ciego ofrece mayor interés. Vese en ella determinadamente la mezcla de lo elevado y sublime con lo jovial y grotesco (rasgo el más característico del teatro de Lope de Vega y de sus continuadores), siempre bosquejando el poeta costumbres y tipos de la época en que vive. Figurábanse tal vez los españoles de entonces, acostumbrados durante largos años al predominio en Europa y en el mundo entero, que el hombre nunca habia sido ni podia ser diferente en sus hábitos ni en su ser de hombre, de como lo encontraban y observaban ellos dentro de su propio hogar.

Al abrirse la escena preséntanse á nuestros ojos el *Ciego* y su criado. Allí es de ver con qué donaire pone por obra *Lazarillo* la travesura con que el de Tormes se despide y venga de su primer amo, y cuál contesta á las quejas y lamentos del Ciego:

«Pues que olistes el tocino,
¿Cómo no olistes la esquina?»

En la segunda escena, verdadero comienzo de la mística representacion doctrinal, aparecen Jesucristo y sus discípulos (1). La transicion es sin duda brusca; pero estos contrastes son muy frecuentes, no solo en las composiciones dramáticas de aquel tiempo, sino en las posteriores de mayor fama. Deslumbrados por el espectáculo de refinada cultura y progreso artístico *material* de la edad presente, apenas comprendemos hoy que en aquellos primeros pasos del teatro moderno buscase el poeta, para salir de ciertos conflictos, el recurso de un *entremes* ageno al propósito de la fábula, aunque todavía embebido en ella, como el de un *Procurador* y un *Litigante* que emplea Horozco para dar tiempo á que se realice el milagro y vuelva el Ciego con vista. Por su vis cómica y por lo bien delineado de los caracteres, este *entremes*, cuyos interlocutores siguen luego interviniendo en la accion, se acerca á los ingeniosísimos *pasos* de Lope de Rueda; pero sirve de embarazo á la marcha regular del argumento y encaja mal en el asunto. Desde que el Ciego recobra milagrosamente la vista y vuelve de lavarse en la piscina de Siloe, crece la importancia de la representacion y adquiere el poema toda la belleza que razonablemente se puede exigir en obras escénicas de aquel siglo. En breves rasgos, porque la suya no consentía ni necesitaba mayor desarrollo, pinta el dramático religioso, estrictamente ceñido á las palabras del Evangelio, el inefable contento del Ciego al ver la luz, libre ya de sus perpétuas tinieblas; retrata con energía la soberbia incredulidad y temeraria obstinacion de los fariseos negándose á confesar lo evidente; muestra la cautela de los ancianos *padres* del Ciego, y no descuida nada de cuanto puede revelar y poner de bulto la misteriosa y fecunda enseñanza de la parábola: todo con un colorido que no tiene que envidiar al de las mejores piezas profanas de entonces. Para que

(1) *Et præteriens Jesus vidit hominem cæcum à nativitate, etc.* Evang. *de San Juan*, cap. IX.

no me tengan por extremado los que hacen gala de menospreciar, ó cuando ménos de desvalorar, el impulso que la cultura debe á la Iglesia en todos los ramos del saber, citaré algunos pasajes de esta representacion, que reune á su mérito intrínseco la circunstancia de ser poco ó nada conocida de los eruditos.

Torna el Ciego con vista, y dice:

Ciego..........—¡Oh qué dia tan bendito
para mí!
Procurador..—Aqueste que viene aquí
loco viene, segun creo.
Ciego.........—¿No me conoceis, decí?
Soy quien nunca jamas vi,
y (bendito Dios!) ya veo.
Litigante.....—En la habla y el meneo
le quería
conocer y no caía.
¡Válame Dios, y quién es!
Ciego..........—Yo soy el que no veía
y por las calles pedía.
Yo soy, ¿no me conocés?
Procurador..—En él caigo, malavés.
Litigante.....—Pues yo voy
cayendo, y aun cierto estoy
ser este un ciego mendigo.
Ciego...........—Miradme bien, que yo soy;
que en mi vida hasta hoy
tuve vista, como os digo.

Más adelante Lazarillo conduce á la escena los padres del Ciego, llamados por los fariseos *rabi Isac* y *rabi Jacob*, y les dice:

Lazarillo....—Andá, no os quedeis atras.
¡Ea, señora!
Vieja..........—¿Qué nos quieren á tal hora
los padres? Veamos, dí.
¿Qué nos llaman á deshora?
Lazarillo....—Acá os lo dirán agora.
Viejo..........—¡Dios mantenga!
Procurador..— Bien vení.
Jacob..........—Mirá que digais aquí
la verdad,
pues estando en tal edad
Mentir serie gran locura.

Isac ....—Este hombre bien mirad,
y si es nos declarad
vuestro hijo por ventura.
Viejo ....—Si no tuvo parte el cura
en él quizá (1),
mi hijo es y será.
Jacob..........—Mirad no traigais marañas,
y entended bien cuánto os va.
Vieja ....—La que le parió aquí está,
y él salió de mis entrañas.
Isac ....—No cureis aquí de mañas.
Vieja ....—Digo yo
que de mi vientre salió.
Viejo...... ....—No hay duda ser nuestro hijo;
y como ciego nació,
en pesar se nos volvió
todo nuestro regocijo.

El diálogo que acabais de oir patentiza que la inspiracion dramática de los autores de farsas divinas no cedia á la de los afamados poetas profanos que empezaban á disputarles la palma. ¡Qué movimiento, qué bellos rasgos, qué expresion tan vigorosa la de esa escena! ¿Cabe en ley de imparcialidad desconocer el mérito de obras tan interesantes (aunque se deje á un lado al juzgarlas el que tengan como documento histórico y religioso), siempre que no se les pida una perfeccion extraña á la limitada cultura poética del siglo que las produjo? ¿No se encuentra en ellas el gérmen de todo lo que caracteriza más al drama que resplandece con luz tan viva en el glorioso apogeo de nuestra escena, y que un dia enseñó al mayor trágico y al mayor cómico de Francia el camino de sus grandes creaciones? Ejemplos como los citados no son raros. Semejantes los hay á cada paso en el teatro anterior á Lope de Vega, del que poco

---

(1) Prescindiendo de la impropiedad de hablar de *curas* en vida de Jesucristo, porque de esos anacronismos se cometen á cada paso en nuestro antiguo teatro, sin que dejen de incurrir en ellos ni los autores más célebres, duéleme ver manchado un diálogo tan bello con ese rasgo epigramático, impropio de la situacion, del carácter de la obra, y del lugar donde todo induce á creer que se representaría.

á poco van desenterrando los curiosos joyas perdidas que facilitan su estudio. Entre las más apreciables cuéntanse las del Licenciado Horozco, quien, con igual fidelidad y poesía que la parábola del Ciego, dramatiza en su *Representacion de la famosa historia de Ruth* el precioso idilio bíblico en que figura esta santa mujer, dechado de altas virtudes. ¡Lástima que tan lindo poema haya llegado á nosotros incompleto! (1).

---

(1) «*Representacion* fecha por el auctor (el Lic. Horozco) de la *famosa historia de Ruth.*=Las personas que en ella se introducen son las siguientes: *Noemi*—*Orphá*—*Ruth*—Un *bobo* su criado—*Lia*—*Cetura*—*Booz*—Un *mayordomo* suyo—Un gañan llamado *Reventado*—Ciertos *segadores*, aunque no habla más de el uno de ellos—Otro *gañan* criado de Booz en la parva—*Propinco*—Diez *testigos* ancianos aunque no habla sino el uno—Dos pastores de Booz, *Gil* y *Bras.*» En la advertencia preliminar, en que el autor dice que «la historia va sacada en lo sustancial al pie de la letra de la historia segund y como se contiene en la Biblia,» léese tambien lo que sigue: «Es historia dificultosa de sacar en limpio para poderse representar al natural, y ella de suyo es larga, y por esto va aquí algo prolixa.» De este anuncio de prolijidad se deduce que en la representacion de la *famosa historia de Ruth* falta por lo ménos otro tanto de lo conservado en el MS. de donde la copió Gallardo. Sensible es tal pérdida, porque en las escenas que han llegado á nosotros hay muy bellos rasgos de ingenuidad y ternura. Hé aquí uno. Noemí, suegra de Ruth, tórnase á Belen, su patria, muertos en tierra de Moab su esposo y sus dos únicos hijos; y despues de bendecir á Orfá, que se despide de ella, sigue con Ruth este tierno y sencillo coloquio:

RUTH...—Pues á mí,
Mi señora Noemí,
Dejáisme desconsolada.
NOEMÍ.—Hija mia, haz tu así;
Quédate tambien aquí,
Pues se quedó tu cuñada,
Que yo me iré mi jornada.
RUTH...—No haré;
Mas donde fuerdes iré,
Y estaré siempre con vos.
Con vos permaneceré,
Adoraré y serviré
Vuestra ley y vuestro Dios,
Y moriremos las dos
En un lugar.
Mi cuerpo se ha de enterrar
Con el vuestro, en conclusion;
Y para nos apartar,

Pero entre las salvadas reliquias de la escena sacra de fines del siglo XV ó principios del XVI hay una, tambien sumamente rara, que merece por muchos títulos particular atencion: tal es la *Obra d'El Pecador, compuesta por Bartolomé Aparicio* (1),

---

Solo, en fin, ha de bastar
La pala y el azadon.

De este modo expresa *Noemí* el amor que conserva á su antiguo hogar:

«Esta es Betlehen de Judá.
¡Bendito el Dios de Israel,
Que ha sido servido él
De aportarnos por acá!
E aunque mucho tiempo ha
Que me fuí
Y desta cibdad partí,
No erraré mi morada
Que ha estado desamparada
Desde que de allí salí.»

(1) El único dato que tenemos para formar idea de cuándo floreció Aparicio es la edicion de la *Obra d'El Pecador,* hecha en Sevilla el año 1611, que cita en el *Suplemento al Índice de autores* de su riquísimo *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español* el señor de la Barrera. Yo he manejado la copia que hizo Gallardo de una edicion más antigua, sin año ni lugar de impresion, y no da luz sobre la época en que se escribió. Sin embargo, atendiendo al carácter, al asunto, á la versificacion y al lenguaje, túvela desde luego por de los últimos años del siglo XV ó primeros del XVI. Consultado el señor de la Barrera sobre la mayor ó menor validez de esta conjetura, se ha servido autorizar mi opinion manifestándose de acuerdo con ella en el siguiente párrafo de la carta con que ha tenido la bondad de favorecerme: «Á la pregunta (dice) con que V. me honra en su apreciada de ayer, siento no poder contestar sino á medias, y tal vez con las mismas noticias que V. ya posee. Infiero que tiene V. presente la copia hallada entre los papeles bibliográficos de D. B. J. Gallardo, de una antigua edicion de ese auto de *El Pecador,* compuesto por *Bartolomé Aparicio*; edicion sin lugar ni año, pero indudablemente muy anterior á la de Sevilla, 1611, que yo tengo y cité en mi *Catálogo.* De ello nos convencimos el Sr. Sancho Rayon y yo, despues de haber cotejado impreso y copia, observando las supresiones y la alteracion del título que vician el ejemplar de mi coleccion, y que desde luego, y sin necesidad de otro indicio, le señalan marcadamente como obra reimpresa. Hállase, pues, la opinion de V. apoyada en la existencia de una edicion anterior á la de 1611, y áun cuando no lo estuviese, es tan fundada que no lo habria menester. Yo convengo con ella de todo en todo; y sin haber visto la fé bautismal de los bobos de *Apa-*

«La cual trata, y es la liga
Del nacer el Redentor;
Pero antes que prosiga
Tratará como castiga
La Justicia al Pecador.
En la cual podrá cualquiera
Tomar licion muy despierta,
Y ver por sábia manera
Como Dios quiere y espera
que el Pecador se convierta.»

Declarado así el pensamiento del poeta en el *Introito* (equivalente al *prólogo* de los latinos) donde *se introducen el Autor y Rodrigo* (bobo), *y Martin*, comienza la obra, de que son interlocutores las personas siguientes: *El Pecador—La Justicia—La Misericordia—El Consuelo—La Esperanza—La María—Josef—Mateo,* pastor—*Clemente*, pastor—*Pascual*, pastor—y *un Ángel*. La habilidad é ingenioso artificio con que en esta pieza están enlazados y confundidos los elementos alegórico y real, la variedad y contraste de sus escenas, la verdad característica de sus pastores y el tinte poético de sus personajes alegóricos, forman un conjunto de gran mérito digno de ser estudiado y apreciado por los amantes del teatro nacional. La figura del *Pecador*, en quien se ve primero la audacia del apetito con la soberbia y propension al mal del hombre nacido en culpa; y luego las inquietudes y el temor á la Justicia propios de una conciencia manchada; y más tarde el arrepentimiento, hijo de la Fé y de la Esperanza en la Misericordia divina, está superiormente trazada. La ideal belleza de esta personificacion del linaje humano bastaría para demostrar cuán injusto es el desden con que modernos críticos hablan del teatro sacro anterior al siglo de oro de

---

ricio, los tengo por hijos, cuando ménos, de los que hizo el insigne *Juan del Encina.*»

La *Obra d'El Pecador*, esmeradamente impresa con arreglo á la copia de Gallardo, saldrá de nuevo al público en el primer tomo del citado *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, cuya impresion quedará terminada en todo el presente año.

la dramática española. Por no fatigar vuestra atencion ni dar en prolijo, citaré breves ejemplos.

El *Pecador* contesta así á la *Justicia*, que le reprende porque trata de cubrir sus yerros con agenas culpas:

Pecador.......— Bien alcanzo por entero
Claramente mi pecado;
Mas el vulgo lisonjero
Tiene al hombre por glosero
Si no vive amancebado.
Y aquel que no es malhechor
Ya no se tiene por hombre (1);
Por eso yo pecador
Quise pecar sin temor,
Porque no pierda mi nombre.
Yo sé bien que es intervalo,
Mas este cuerpo terreno
Metido en tanto regalo,
Quiere que ame lo malo
Y aborrezca lo que es bueno.
Porque si quiero hacer bien,
Mi inclinacion no me deja;
Pues contentar no sé á quién,
Porque la razon tambien
Y el sindéresis se queja.
Y así pongo cada dia
Pecado sobre pecado,
Con muy sedienta agonía,
Que contar no se podria
Todo mi vivir malvado.
Justicia........—Ya me tienes enojada;
Tu sentencia no se excusa.
Pecador........—Con razon estás airada;
Mas detened el espada
Que la consciencia me acusa.

---

(1) Aunque estas palabras de *El Pecador* pudieran pasar por hipérbole engañosa de quien busca pretexto para disculpar sus faltas, me inclino á creer que son más bien censura de los vicios y costumbres de la sociedad de aquella época. Recuérdense los cuadros que ofrece la *Celestina*, los males y abusos que satirizan las *Coplas de Mingo Revulgo*, y los extraordinarios esfuerzos que hubieron de hacer los Reyes Católicos para atajar la corrupcion y morigerar las depravadas costumbres del tiempo de Enrique IV, y se comprenderá que mi opinion nada tiene de inverosímil.

Justicia........— Di, pues, presto, sin tardanza:
Cata que te heriré.
Pecador........—Digo que tengo esperanza
En Dios, y gran confianza
Que á la fin me enmendaré.
Justicia........—¡Oh loco! ¿á la fin esperas?
Hombre de seso liviano,
No aguardes á cuando mueras;
Que podrá ser cuando quieras
Que ya no sea en tu mano.

Prescindiendo por un instante de la profunda idea cristiana que avalora este diálogo, dígase si, áun considerado únicamente en el terreno del lenguaje y de la expresion dramática, habrá en el teatro profano de la misma época muchos que le excedan en belleza. En mi humilde opinion no los hay.

Veamos otro ejemplo.

La *Misericordia* procura templar el rigor de la *Justicia*. Así se expresa dirigiéndose al *Pecador:*

Misericordia..—Ven acá, no estés temblando.
Pecador, ¿qué quieres? Pide,
Que nadie te está acusando.
Pecador........—De mi gran culpa demando
Perdon á Dios, no me olvide.
Justicia.........—Cierto que tienes razon.
Pues que lo pides con tono
De humilde corazon,
Por tu grande contricion
Tus pecados te perdono,
Con tal pacto y condicion
Que no vuelvas á pecar.»

Á poco entra el *Consuelo* anunciando la venida del Redentor, aurora de la libertad humana:

Consuelo.......—Pecador, alegraté
Con esta venida mía
Y de llorar dejaté,
Que yo te convertiré
El pesar en alegría.
Pecador........—¿Cómo me podré alegrar,
Que soy un hombre malvado

Que la Justicia sin par,
Divina y muy singular,
Me tiene temorizado?

CONSUELO.......—Cuando más tribulaciones
Y fatigas Dios te diere,
Con trabajos y pasiones,
Serán, si á pensar te pones,
Señales que bien te quiere.

PECADOR.........—¡Plega á él por su bondad
Que me quiera por amigo
Y perdone mi maldad,
Sin mostrar riguridad
De su justicia y castigo!

Parten á Belen con el *Pecador* la *Esperanza* y el *Consuelo*; y tras un diálogo muy breve entre *Josef* y su santísima esposa, durante el cual se verifica el alumbramiento de *María* (1),

---

(1) Véase en qué términos:

MARÍA.—¡Oh soberano Señor!
Ya se allega la hora y punto
De mi parto sin dolor.
¡Qué alegría y resplandor
Sale de mí todo junto!
¡Oh mi hijo gloríoso
De mis entrañas salido!
Levantáos, mi buen esposo,
Y vereis á Dios nacido.

Sin tratar de inquirir en este momento cómo se salvarían los inconvenientes de materializar el acto á que se refieren las palabras de *María*, repárese en el decoro, rapidez é ideal belleza con que se habla del parto en los lindos versos que anteceden, y cuán bien patentiza la divinidad del que nace el hecho de no padecer dolor su Madre santísima. Veamos ahora cómo se pone en accion el mismo suceso en el antiguo *Mystère de la Nativité* dado á luz por el Sr. *Du Méril* en 1849.

San José va á Belen, á instancias de Nuestra Señora, en busca de una partera (*ventriere*). Entretanto la Vírgen María permanece en el establo acompañada de Zebel, moradora de aquella ciudad:

ZEBEL..........—M'amië, je vous aideray
Voulentiers. Conment vous est il?
Certes, je craing moult le peril
Ou je vous voy.

NOSTRE-DAME.—Bien, dame; pour Dieu aidiez moy;
Vueilliez mon enfant recevoir:
Car nulle autre n'y peut pour voir
A temps venir.

ZEBEL.........—Je le feray de grant desir.

despues de varias escenas pastoriles y de anunciar el *Ángel* que acaba de nacer el Hijo de Dios, - encuéntranse todos en el establo en que quiso venir al mundo el Verbo humanado, adóranlo en brazos de la Vírgen Madre, y despídense cantando loores á Nuestra Señora, no sin que el *Pecador* compendie la moralidad y doctrina de la representacion en estos saludables advertimientos:

«Ninguno se desespere,
Por gran pecador que sea;
Que si salvarse quisiere,
En este nacido espere
Y que es Dios eterno crea.
Soy ejemplo pecador
De todos cuantos pecamos;
No sirvamos por temor
Á Dios, sino por amor,
Para que más merezcamos »

Esta sublime doctrina, alma y vida de nuestro teatro antes, ahora y siempre (blasfeme cuanto quiera contra ella el ginebrino Sismondi), es primitivo orígen de la hermosura que resplandece en la escena del siglo XVII, en que el drama religioso llega á la cúspide y se ostenta engalanado con la más vivaz y espléndida poesía.

Podría multiplicar ejemplos; pero fuera innecesario. Los citados bastan para condenar el injusto rigor de los críticos atentos encomiadores del teatro profano, que olvidan ó menosprecian

---

Ha! Dieux, que je voy grans merveilles!
Onques mais ne vi les pareilles:
Car je tieng un fil ne de mere,
Sanz generacïon de pere
Corporelle, et par verité
La Vierge en sa virginité
Est demouree.
NOSTRE-DAME.—Doulce amië, s'il vous agree,
En ces drapiaux envelopez
Mon enfant, et puis le metez
Ci delez moy.

Ofendería el buen gusto del lector si al parangonar esta escena del *misterio* francés con la de la *representacion* de Aparicio me detuviese á explicar por qué se lleva esta la palma.

al que, siendo superior en espíritu, á veces no le es inferior en arte. En la *Obra d'El Pecador* vemos ya el drama alegórico religioso formado y completo, bien que reducido á estrechos límites. De aquí á *El condenado por desconfiado*, á *La devocion de la Cruz* y á los *Autos sacramentales* de Calderon, el camino es ancho y florido y rápida la pendiente. Aquella hermosa semilla solo necesita buena tierra para desarrollarse y producir ricos frutos. ¿Qué campo más fértil y mejor abonado para recibirla que la vena fecundísima y la fé pura de un Lope de Vega, de un Tellez, de un Alarcon, de un Moreto? ¿Cuál más capaz de engrandecerla que la fervorosa creencia católica y la maravillosa y varonil fantasía de un Calderon de la Barca?

Dos son las principales causas de la falta de imparcialidad con que críticos y preceptistas han juzgado en absoluto el drama español, y muy particularmente el místico y religioso. Una, su índole popular contraria á los cánones de la antigüedad clásica dominantes en las escuelas de que ellos sàlian, y el demasiado apego al principio de imitacion, para quien solo era dable realizar belleza siguiendo las huellas de Grecia y Roma. Otra, cierto espíritu filosófico adverso al Catolicismo, que en el siglo pasado se infiltró, digámoslo así, hasta en muchos escritores católicos, y para el cual la belleza de nuestro drama religioso es una belleza salvaje tocada de un fanatismo brutal. Pero téngase presente que de la no observancia de aquella inflexible poética se deriva el rumbo, tropel y boato que hace tan simpáticas y halagüeñas las comedias españolas, y que del Catolicismo, viva fuente de aguas dulces y salutíferas, nace la profunda unidad de nuestro antiguo teatro y de todo el arte español, animado siempre de unos mismos sentimientos, guiado por una luz que no engaña.

Uno de vosotros, gloria de la escena patria y gran honrador y depurador (1) de las bellezas dramáticas del siglo XVII, ha dicho que la cuestion de formas ya está decidida; que las

(1) El Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch.

del antiguo drama español fueron lo que las circunstancias de la época permitían, y que con esa forma se han escrito excelentes obras. En efecto, ocioso, y más que ocioso ridículo, fuera ya detenerse á combatir el error de los que hará cosa de un siglo calificaban de *bárbara* nuestra escena porque no se ajustaba á la mezquina poética de las *tres unidades*, código supremo del arte para los críticos galicistas de entonces, y áun para varios muy notables de nuestros dias. Al ver el entusiasmo, arrojo y singular destreza con que en 1828 rompió lanzas en defensa del teatro español nuestro docto amigo y compañero el Sr. Duran (1), haciendo ver que no hay solamente un medio exclusivo para lograr el fin general de conmover el corazon humano, y probando con fuerza de lógica irrebatible que el género dramático que se funda en la espiritualidad religiosa y el régimen de las sociedades modernas no debe ser idéntico al que procede del órden político y de la idolatría de los pueblos antiguos, - habríase creido fundadamente que la pereza y poco amor á la reflexion no serían tan eficaces en los preceptistas y críticos rutinarios que les hicieran seguir estimando las cosas de gusto más bien por la opinion agena que por el sentimiento individual y privativo de su corazon. Y sin embargo, se han necesitado despues nada ménos que una revolucion literaria y estudios más profundos y mejor dirigidos en lo tocante al teatro, para vencer la rutina y otorgar al siglo XVII el honor que le corresponde. Esta regla, por extraño que parezca, no alcanza al drama místico y religioso. Pero en tanto que nuestros críticos (salvo honrosas excepciones), ó lo han envuelto indiferentes en

La densidad maligna del olvido (2),

ó han hecho esfuerzos por hermanar contradictorios juicios,

---

(1) Discurso *sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del* Teatro antiguo español, *y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar.* Por D. A. D.—Madrid, 1828.

(2) Dr. Juan Francisco Andrés, *Aganipe de los cisnes aragoneses.* (MS.)

aprobando el verdadero y fecundo de igual suerte que el errado y calumnioso (1), - escritores insignes de otros paises, y muy señaladamente de Alemania y Francia, han puesto en relieve la importancia moral y artística de nuestro drama católico, siguiendo el camino que trazó á principios de este siglo Augusto Guillermo Schelegel (2) en su entusiasta y elocuente juicio de Calderon. Verdad es que toda persona ilustrada que estudia las costumbres ó la literatura de un país extraño propende á fijarse con preferencia en cuanto es en él más genuino y característico. Conocen que allí es donde se encuentra realmente la clave para descifrar el enigma. Hasta aquellos extranjeros que como Sismondi se alimentan de ciegas preocupaciones de secta y se detienen á examinar y juzgar estas comedias por gozarse en tachar injustamente su espíritu de *inquisitorial* y *fanático*, dan á entender que representan gran papel en nuestra historia literaria, no solo consideradas como ramo especial del arte lleno de poética virilidad, sino como animada y viva expresion de las creencias y sentimientos del pueblo.

Volved, señores académicos, volved los ojos á lo pasado, y vereis de qué suerte, á medida que la comedia profana se desarrolla y perfecciona en Lope de Vega, en Tirso, en Calderon,

---

(1) «La enorme diferencia que existe entre estos dos juicios nace de que sus autores juzgan á Calderon con arreglo á distintos sistemas. Schelegel le considera desde las alturas de la más elevada poesía y le coloca en el punto culminante del romanticismo, y Sismondi le mira al través de la prosáica manera de los dramáticos franceses, y además, *en la parte religiosa*, con todas las prevenciones de un protestante contra la comunion católica. *Bajo estos dos distintos aspectos el elogio y la alabanza son ciertos*: más diremos; si se considera el arte en el punto en que hoy se encuentra, tan distante de las exageraciones románticas como del rigorismo clásico; si se atiende á las ideas de la época presente, el *juicio verdadero* de Calderon puede resultar *de la mezcla de ambos juicios*..... Sea defecto, sea belleza, estos poetas han procurado *siempre* dar más á la fantasía que á la razon y al juicio; *han querido alucinar primero que convencer.*» Gil y Zárate, *Manual de Literatura*, t. II, páginas 406 y 407: Madrid, 1844.—Esta obra sirve de texto en las escuelas públicas.

(2) *Curso de Literatura dramática*, leccion XVI.

en Moreto, el drama religioso se desarrolla y perfecciona tambien y llega á producir obras maestras del más esmerado artificio. Al lado de *La Estrella de Sevilla* ó de *El premio del bien hablar*, presentará el fénix de los ingenios *La fianza satisfecha* (1). Junto á los rasgos más brillantes de *El tejedor de Segovia*, pondrá Alarcon algunas aterradoras escenas de *El Anti-Cristo* (2). Moreto no registrará en su catálogo, fuera de *El desden con el desden* y *El valiente justiciero,* obra ninguna en que haya arranques de pasion, situaciones y diálogos superiores á los de *San Franco de Sena* (3). Á *La villana de Vallecas*, *El amor y el amistad*

---

(1) «Mucha atencion merece *La fianza satisfecha*. Tambien aquí se extravía la imaginacion creadora del poeta. Tambien encontramos en esta comedia no poco fantástico y enteramente caprichoso. Pero esas extravagancias están compensadas con tales rasgos de la más atrevida poesía, que es preciso rendir homenaje al genio del poeta hasta en sus mismos extravíos.» Schack, *Historia de la Literatura y del Arte dramáticos en España*, t. II, página 389.—El primer acto de *La fianza satisfecha* es, en efecto, de lo más enérgico, dramático y terrible que se puede concebir. La maldad é impía soberbia de *Leonido* está pintada con pincel digno de Shakespeare y con una verdad que aterra. En la segunda mitad del acto tercero se ofrecen delicados rasgos de ternura y una enseñanza por extremo ejemplar y consoladora. El resto paga tributo á los defectos propios del drama novelesco de aquella época.

(2) «Un espíritu sombrío, fantástico, misterioso, se cierne sobre los dramas *El Anti-Cristo* y *Quien mal anda en mal acaba*. Aquel es una extraña dramatizacion de la vision del Apocalipsis. Este una historia semejante á la leyenda ó tradicion del *Fausto*, que al parecer debió penetrar en España poco antes de la composicion de esta pieza.» Schàck, en la misma obra citada, t. II, p. 623.—*Roman Ramirez*, héroe de *Quien mal anda en mal acaba* (quemado en Toledo por la Inquisicion el año de 1600), forma pacto con el demonio por codicia de gozar á *Aldonza*, como el *D. Gil* de Mira de Amescua y de Moreto por gozar á *Leonor*. Siempre el hombre cayendo por efecto del vicio y perdiéndose en el abismo de la culpa. En *Quien mal anda* hay otro interlocutor, prototipo de la ceguedad y soberbia humana, semejante á muchos de nuestros tiempos: *D. Juan* (así se nombra el personaje) nunca desconfía de su perspicacia, y acaso por eso mismo vive siempre dudando del hombre leal, forjándose visiones para interpretar erradamente áun las cosas más claras y naturales. De aquí la prevencion con que oye á *Felix*, que procura por su dicha, y la estúpida fé con que se abandona á *Roman*, que por arrebatársela hasta vende su alma al diablo.

(3) Divididas andan las opiniones sobre el mérito de tan singular poema.

ó *El celoso prudente*, opondrá Tirso *El rey D. Pedro en Madrid*, *El burlador de Sevilla* (1) y la insuperable y enérgica poesía de

---

Schack dice lo siguiente: «Es una comedia de santos tan extraña cual no se ha visto jamás otra alguna en las tablas. Á no conocer los raros elementos de la civilizacion de aquella época, nos parecería, en efecto, incomprensible que el mismo público que apreciaba la gracia y delicadeza de *El desden con el desden* hubiese podido tolerar situaciones tan repugnantes y tan de bulto como aquí se representan, y aún ménos que el mismo autor de aquella comedia etérea hubiese podido ofrecer á sus espectadores tan rudo espectáculo.» *Historia de la Literatura y del Arte dramáticos en España*, t. III, página 345.—Mi antiguo y querido amigo D. Luis Fernandez-Guerra y Orbe, por quien conocemos ya la patria y vida de Moreto (sobre la cual tanto han desvariado en nuestros dias ciertos eruditos famosos), habla así en el elegante y bien pensado *Discurso preliminar* de las *Comedias escogidas* de aquel autor, impresas en la *Biblioteca* de Rivadeneyra: «Defectos de tamaña cuantía (alude á los que advierte en algunas comedias devotas) no amenguan el *San Franco de Sena*, donde nuestro autor eligió sugeto de su gusto, halló propicia la inspiracion, y hubo de soltar la rienda á su fantasía, y de bosquejar figuras admirables por lo verdaderas y animadas, enriqueciendo las escenas con mil galas y primores de diccion, y abrillantándolas delicioso colorido.» En el útil y excelente *Catálogo razonado* de los dramas de Moreto añade Fernandez-Guerrá, sin ocultar los defectos del *San Franco*: «Con dificultad hallaremos en otro ninguno de los poemas de nuestro Don Agustin caracteres tan magistralmente trazados como los de Lucrecia, Franco y su padre.» La opinion de Fernandez-Guerra es más atinada y justa que la de Schack.

(1) Esta comedia es de las más defectuosas del maestro Tellez. En su diálogo hay libertades que rayan en licencia desenfrenada; pero la creacion del protagonista *D. Juan Tenorio* y la aparicion del *Comendador Ulloa* son de tal grandeza poética que oscurecen hasta aquel imperdonable defecto. Fecundo gérmen dramático era sin duda el que en su desarrollo habia de dar frutos como *Le festin de Pierre* de Moliére, el *D. Juan* de Mozart, el de Byron, y otros ménos importantes y conocidos, como *D. Giovanni Tenorio, o sia il dissoluto*, comedia de Goldoni representada por primera vez en Venecia durante el carnaval de 1736.

Ticknor sospecha que los primeros elementos del carácter de D. Juan Tenorio se encuentran en *El dinero es quien hace hombre*, de Lope de Vega, de donde acaso naciese tambien en Tirso la idea de algunos detalles de *El burlador*. Esto nada quita á la gloria del mercenario. El Sr. Adolfo de Puibusque en la *Histoire comparée des Litteratures espagnole et française* (t. II), y mi respetable y querido amigo el Excmo. Sr. D. Antonio de Latour en sus *Études sur l'Espagne* (II vol.) hablan de una pieza anónima que se reputa anterior á la del insigne maestro, suponiéndola primitivo *original* de *El bur-*

El condenado por desconfiado (1). Calderon, en fin, se mostrará más grande aún que en *La dama duende, El mayor monstruo los celos* ó *El alcalde de Zalamea*, en *El príncipe constante, La devocion de la Cruz* y *El mágico prodigioso.*

¿Y en qué estriba, dirán algunos, la importancia de ese tea-

---

lador de Sevilla: titúlase *El Ateista fulminado*. Puibusque toma la noticia de Coleridge, comentador de Byron, sin meterse á averiguar la fecha y autenticidad de la obra. El señor de Latour se inclina á creer que *El Ateista fulminado* no es más que una leyenda dialogada, «una especie de romance, parecido á la comedia de Tirso como se parecen los del Romancero al *Cid* de Guillen de Castro.» En mi humilde concepto el señor de Latour y el Sr. Puibusque han dado más fé de la que merece á la cita de Coleridge, pues no creo que ni uno ni otro de ambos apreciabilísimos literatos franceses hayan visto edicion antigua, ni quizá moderna, de la que aquel llama *antigua comedia española*. La nota de Coleridge al canto I del *D. Juan* de Byron, en que habla de esta pieza (cuyo título basta para sospechar fundadamente que no pudo escribirse en España antes que la comedia de Tirso), principia así: «La popularidad de la antigua comedia española titulada *Atheista fulminato* (nótese bien lo de *fulminato*, amén de lo de *atheista*), original del *D. Juan*, ha sido tan grande que reclama atencion é investigacion filosófica. (*The popularity of the old Spanish play, entitled «Atheista fulminato,» the original of «D. Juan,» has been so extensive as to claim philosophical attention and investigation.*)» En efecto, la popularidad de que habla Coleridge ha sido *tan grande* que los más profundos conocedores de nuestra literatura dramática no mencionan siquiera el tal *Atheista fulminato*, cosa que no sucedería si hubiese sido, en efecto, el primitivo original de *El burlador de Sevilla.*

(1) «Mucho más importante, y *quizá el más notable* de todos los dramas religiosos que se han representado en España, es *El condenado por desconfiado*. Esta obra aparece con un sello religioso propio de aquella época y que apenas comprendemos. Representa el contraste de la humildad y de la fé.» ..... «Aunque Tirso no hubiese escrito más que este drama tan admirable como profundo y conmovedor, no se le podria negar el nombre de gran poeta.» Schack, *Historia de la Literatura y del Arte dramáticos en España*, t. II, pág. 602.—Yo voy aún más léjos que el señor de Schack. Á mi modo de ver *El condenado por desconfiado* es, *sin quizá*, el más notable de nuestros dramas religiosos. Los mejores de Calderon logran rivalizar con él, nunca superarlo. El Sr. D. Agustin Duran lo juzga magistralmente en el tomo de *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, reunidas é ilustradas por el Sr. Hartzenbusch, que forma parte de la utilísima *Biblioteca de Autores españoles*, de Rivadeneyra.

tro? ¿Qué tienen que ver con el arte las espansiones de un misticismo exagerado, alternando con chocarrerías y bajezas? ¿Qué la representacion de apariciones absurdas, de milagros increibles, ó el tema repetido mil veces y bajo mil distintas formas de criminales empedernidos que al cabo se van al cielo? ¡Ah, señores! los que esto dicen tienen ojos y no ven, ó quieren pagar tributo á la moda de echarla de descreidos, menospreciando con altivez filosófica toda flor nacida en huertos de santa y pura creencia.

No os fieis de mi humilde parecer. No apeleis tampoco al elocuente juicio de Schelegel, escrito con corazon entendido para conocer, lleno de luz y de aroma, y únicamente afeado por leves yerros, como el de hacer exclusivas de Calderon prendas comunes á otros ingenios de aquel siglo (1). Oid al Sr. Adolfo de Shack, profundo historiador *de la literatura y del arte dramáticos en España*, y él, no tachado como Schelegel de excesivamente apasionado, manifestará la suma de altísimas perfecciones que encierra nuestro drama religioso. «Para seguir al poeta

---

(1) «Si el teatro español se hubiese formado con solo las obras de Lope y de sus más célebres contemporáneos, tales como un Guillen de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Fragoso, etc., admiraríamos en él altas miras y felices disposiciones, más bien que la perfeccion del arte dramático. Pero al fin apareció D. Pedro Calderon de la Barca, es decir, un genio tan fértil, un escritor tan laborioso como Lope, y mucho más poeta; en suma, un gran poeta, si ha habido en la tierra alguno merecedor de este nombre.» A. G. Schelegel, *Curso de Literatura dramática*, leccion XVI.—Schelegel es injusto con nuestros grandes dramáticos anteriores á Calderon. Para realzar al uno no era menester rebajar el mérito de los otros. Explícase, no obstante, que así lo hiciera, porque conocía profundamente el teatro del autor de *Á secreto agravio, secreta venganza*, y poco ó nada el de varios de sus ínclitos predecesores. De Tirso de Molina parece que solo habia llegado á su noticia parte del seudónimo con que cubria su nombre verdadero. Muchos de nuestros críticos, y algunos extraños, siguen á Schelegel en lo de sublimar las dotes y prendas de Calderon á costa de los demás egregios poetas de su siglo. Siempre fué más cómodo y fácil aceptar lo que hoy llaman los franceses *opiniones hechas*, que tomarse el trabajo de formarlas propias con madurez y conocimiento.

en su vuelo, para no extrañar lo peregrino de sus creaciones de esta clase (dice el erudito aleman refiriéndose á Calderon, bien que todo lo tocante á sus obras puede aplicarse á las citadas arriba de otros autores), necesitamos trasladarnos completamente á la época del Catolicismo español que les dió ser. Y si es útil para comprender bien las comedias religiosas que precedieron á las suyas, sumergirnos, por decirlo así, en las creencias de tiempos pasados, - tratándose de las de Calderon es todavía más importante, porque él fué quien dió á estos elementos de la vida religiosa de su tiempo (que hoy nos parecen tan extraños) la forma poética más elevada.».... «Calderon era en sus creencias religiosas hombre de su patria y de su siglo, y hasta se le puede considerar como el más fiel representante del rumbo original y sorprendente que tomó en España la fé católica. Al leer sus obras nos encontramos en el mundo maravilloso forjado por la ardiente fantasía de un pueblo meridional, que bajo otra forma, y con colores tan brillantes como los suyos, aparece en los cuadros de Murillo; en un mundo ideal y encantado; entre visiones y devotos éxtasis; en una palabra, en medio de las excéntricas manifestaciones de una religion que por una parte toma en los *autos de fé* un giro atroz y fanático, y por otra prorumpe en las poesías de San Juan de la Cruz, admirables por su elevacion y profundidad; émulas de las de los santos poetas del Antiguo Testamento; obra, en fin, tan rara como preciosa del amor divino. Estos mismos claros y oscuros se observan en los dramas religiosos de Calderon; y si las tendencias de *La devocion de la Cruz* y de *El purgatorio de San Patricio* han inducido á Sismondi á decir ingeniosa, aunque friamente, que Calderon es *el poeta de la Inquisicion*, otros dramas, como *El príncipe constante* y *Crisanto y Daría*, han inclinado á algunos á considerarlo como hombre santo é inocente, que sin contaminarse con los pecados de su siglo ha hecho brotar cuantas flores puede producir la más elevada y tierna cultura, reuniéndolas al calor de su pureza, de su perpétuo amor y de su religion. Se ha dicho que esta dominaba sin rival en el corazon

del poeta, y que á ella son debidas las emociones que penetran tan íntimamente en el alma. Así es en efecto: sus composiciones religiosas más acabadas respiran esa celestial uncion que solo puede nacer del más profundo y vivo sentimiento de lo eterno. En ellas vemos un espíritu consagrado á Dios, que, despidiendo rayos de suprema sabiduría, se eleva en místico vuelo sobre los límites de lo finito, y llega á un mundo de perenne belleza, donde la religion y la poesía, como la estatua de Mennon, suenan armoniosamente al lucir la aurora que precede al dia de la eternidad. Con alma grande llena de fé y con inagotable amor, el poeta descorre el velo que oculta el reino de Dios á los ojos de los mortales. Descúbrese el cielo lleno de nubes trasparentes que se suceden sin cesar, y una luz santa refleja en la humanidad con tanta fuerza é ilumina de tal modo el sombrío abismo de lo finito, que todas las miserias terrenales desaparecen ante el brillo del sol divino.

»Á ningun otro poeta le ha tocado en suerte producir con estas tragedias religiosas conmociones más profundas ni sentimientos más fuertes. En ningun otro se halla refutacion más completa de la idea de que no hay mártir que sirva para componer una tragedia. Sus personajes no buscan la muerte de una manera criminal. Cediendo á los móviles más puros, le salen al encuentro, no insensibles, no esperando solo y temiendo, sino lleno el corazon de inmenso amor y con la fé más viva en el poder de Dios. Atraviesan rápidamente la humanidad, que lucha en tumulto y sin consejo, pasando por los montones de cadáveres y los campos de batalla de la tierra. Nubes oscuras y tempestuosas amenazan descargar, y no sin combate se separa lo finito de lo eterno. Pero la fé los guia con su clara antorcha. Fuertes con la religion, apuran sin vacilar el cáliz. Arrastrados por el sentimiento de su union con lo eterno, miran los dolores y placeres de la tierra como vanas imágenes que se disipan. Ante los rayos, cada vez más vivos, de la divinidad, desaparece su condicion finita; y, coronados de blancas rosas, penetran en el arco de triunfo de la muerte, á cuya entrada los reciben los

bienaventurados ofreciéndoles la palma de la victoria» (1).

Ahora bien, un teatro del que se forman juicios como el anterior, poético en grado sumo, pero todavía más exacto que poético, ¿puede ser tachado en justicia de fanático, de cruel, de absurdo, de inquisitorial y repugnante? ¡Inquisitorial! ¡Fanático! ¡Ah, señores académicos! vivimos en tiempos en que estas palabras se emplean con poco discernimiento como arma poderosa contra todo lo que se quiere abatir ó despopularizar, y así las empleó Sismondi contra el drama religioso español del siglo XVII. El espíritu de ese drama es eminentemente católico: ¿cómo la orgullosa razon del protestante no habia de asestar sus tiros contra la fé verdadera? Pero como no hay absurdo que no corra buena fortuna, si propende á denigrar algo noble ó grande, la exageracion con que bosqueja Sismondi el estado de la sociedad española bajo el cetro de los Felipes, y la pintura que hace del *poeta de la Inquisicion,* como llama al sublime autor de *La vida es sueño*, han dado márgen á que otro crítico francés, á quien debemos observaciones muy atinadas sobre *La devocion de la Cruz* y *El mágico prodigioso*, pida al lector, como prenda de imparcialidad, que para apreciar el *drama fanático* de Calderon *se convierta por un momento en fanático* (2).

Yo bien sé que de todo se puede abusar, que la exageracion de lo bueno suele ser áun más perjudicial que lo malo, y que los autores de comedias *de santos*, *místicas* y *religiosas*, á veces no se contenían en los límites del decoro y reverencia con que deben manejarse tales asuntos. ¿Pero de qué no se abusa? Y porque uno ú otro haya desvariado en tal ó cual caso, ¿debemos rechazar y condenar al de juicio firme y seguro que lejos de desvariar emplea gallardamente su ingenio en beneficio de la

---

(1) Mi apreciable amigo el ilustrado escritor D. Eduardo Mier ha tenido la bondad de franquearme su esmerada traduccion *inédita* de la obra de Schack, citada aquí repetidas veces. De ella he tomado estos elocuentes párrafos. ¡Lástima y vergüenza que aún no se haya impreso en España una traduccion de esta interesantísima historia de nuestro teatro!

(2) Philarète Chasles. *Études sur l'Espagne.*

moral y del arte? Además, ¿quién afirmará que muchas de las cosas que en esos poemas serian hoy miradas como grotescas é irreverentes, lo eran para los espectadores del siglo XVII? «El público, dice Ticknor refiriéndose al de aquella época (1), no solo acudía con fé á estas representaciones, sino que veía con gusto milagros que enlazaban al santo de su veneracion y sus benéficas virtudes, con la época en que ellos vivian y su propio bienestar.» Y por otra parte, los que hoy tienen por extravagante y de mal gusto la intervencion de ángeles y demonios en la antigua comedia española, ¿cómo encuentran imponente y magestuosa la de las furias en la tragedia griega? ¿Cómo la de las brujas en las obras del gran dramático inglés? ¿Por qué se gozan en admirar como portentosa creacion originalísima el Mefistófeles, de Goëthe, y proclaman que las extravagancias incomprensibles ó peligrosas de *Fausto* son la última expresion de lo sublime que la fantasía es capaz de producir? Pues ¿qué diremos de los que hacen ascos á los milagros, incurriendo en la impiedad de estimarlos por vanas supersticiones, y encuentran bella y poética la ciega fatalidad que hace caer al desventurado Edipo, sin que él pueda sospecharlo, en el parricidio y el incesto? Pero ¿qué mucho, si hasta críticos españoles contemporáneos, respetables por su erudicion y saber, califican de *desatinos* y *repugnantes delirios* obras de enseñanza tan ejemplar como *El mayor desengaño*, de Fr. Gabriel Tellez, *cuadro de expresion terrible* en concepto de nuestro juicioso Hartzenbusch?

No haré aquí el minucioso análisis necesario para dar exacta idea de los dramas religiosos cuyos títulos he recordado. Me lo vedan los límites señalados de antemano por la prudencia á discursos de esta especie. Pero séame lícito observar que las grandes creaciones dramáticas á que aludo, además de su mérito y valor poético, tenian cuando se escribieron un fin altamente nacional y social. No eran solo la voz del poeta, obligado siempre á enseñar y corregir, ó por lo ménos á no pervertir á la multi-

(1) *Historia de la Literatura española*, t. II, pág. 368.

tud: eran el arma certera del católico que, envuelta en flores eternas, disparaba contra los errores del protestantismo y la herejía verdades consoladoras. De aquí sin duda el empeño que se ponia en revestir con diversas formas halagüeñas unos mismos pensamientos morales y religiosos, que solian consistir, ya en presentar el fin desastroso de la soberbia, cuna del racionalismo, en contraste con las excelencias de la sencilla humildad; ya en contraponer á los peligros de la duda, camino cierto de perdicion, los prodigios de la fé católica, que salva áun á los mayores monstruos por virtud del arrepentimiento y de la gracia. De estos dos pensamientos fundamentales se derivaban otros de la misma índole; siendo comun hallar entre aquellas producciones algunas en que apenas hay personaje ni situacion que no encierre un íntimo sentido moral de la mayor trascendencia.

Táchase de peligroso para la sociedad el ejemplo de la salvacion de criminales como el Leonido de *La fianza satisfecha,* el Enrico de *El condenado por desconfiado*, el Eusebio de *La devocion de la Cruz*, ó el D. Gil de *El esclavo del demonio* y de *Caer para levantar* (1). Lo peligroso, lo horrible sería que esos grandes criminales no se salvaran habiendo vuelto á Dios, y arrepentídose de sus crímenes, y confesado cristianamente sus culpas. ¿Y de qué modo, por qué móviles se efectúa el arrepentimiento de esos grandes pecadores? - En esto se muestra una vez más la delicada intuicion y fecunda inventiva de tan insignes poetas.—Cuando más embriagado estaba Leonido en las horrendas maldades con que daba alimento á su infernal soberbia, tócale Dios en el corazon, y se postra, y llora, y sufre suplicio en cruz con celestial alegría, precursora de la eterna que le aguarda.—Enrico, próximo á morir, rebelde á toda idea de arrepentimiento y de penitencia, cae de su brutal arrogancia á

(1) Esta comedia (de Matos, Cáncer y Moreto) es mera refundicion de *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua. La fábula gana á veces rapidez y movimiento escénico en la obra refundida; pero á veces tambien pierde en elevacion y grandeza.

la amorosa voz del anciano padre por un cariñoso impulso de amor filial, y en este tierno sentimiento del corazon halla camino á las lágrimas y á la contricion verdadera.—Eusebio..... la historia del arrepentimiento de aquel que en medio de su disolucion y de sus delitos decia al sacerdote Alberto

«. . . . . Si deseas
Mi bien, pídele á Dios que no permita
Muera sin confesion,»

es demasiado conocida.—D. Gil, varon virtuosísimo que se precipita en la noche del pecado por un impulso carnal, corre desbocado de crímen en crímen, despues de vender su alma al demonio por gozar á Leonor, y vuelve en sí cuando, creyendo estrecharla al seno, se encuentra abrazado á un esqueleto. Reconoce entonces con atribulado espíritu que al fin todos los gustos de esta vida paran en muerte, y que la hermosura terrenal es solo

Tumba de huesos cubierta
Con un paño de brocado;

enérgica espresion de una idea representada con igual belleza y energía en los admirables lienzos del sevillano Valdés Leal y del madrileño Pereda.

No es, pues, resultado de un ciego fanatismo, no es repugnante, inquisitorial ni horrible la doctrina que proclaman y enseñan estas inmortales obras. Calificarla de absurda y odiosa no tiene disculpa, ni en aquellos que desconocen ó niegan la excelencia del dogma católico. El hombre, de suyo inclinado al mal é insaciable en el pecado, arroja á su paso por la tierra semillas de muerte y de perdicion; mas si un dia, por efecto de la gracia, las riega con lágrimas de arrepentimiento, recoge al fin cosecha de misericordia. ¿Dónde hallar idea más consoladora y fecunda?—¡Que hay *contradiccion y absurdo* en asociar la fé á los vicios más monstruosos! (1) ¡Que pasa de extravagante

---

(1) Luis de Viel-Castel. *Théatre espagnol. Le drame religieux.*—Cantú dice en su *Historia universal* (ép. XV), á propósito de Calderon, estas pala-

la amalgama de la devocion y el crímen, por quien vemos en Eusebio un bandolero que quiere morir confesado! Pues esa devocion, esa fé es para el pecador (sea cual fuere la suma de sus pecados, menor siempre que la misericordia divina) como el cabo á que se agarra el náufrago en la borrasca y con auxilio del cual puede llegar á salvarse. El ladron que no abrigue ni sombra de creencia religiosa ¿dejará de ser ladron porque no crea? El asesino que jamás se acuerde de la confesion ¿dejará de ser asesino por no confesarse? ¿No estará más próxima á conocer, á aprender y á mejorarse el alma en que penetre siquiera un rayo de luz, que la que viva palpando siempre tinieblas? El que no ve esto, ciego es. Sordo es el que no oye en el fondo de su alma esta voz íntima de la conciencia pregonera de verdades. ¡Por desgracia, son ahora tantos los que tienen fé en la duda y no creen en la fé!

No fatigaré más vuestra atencion para demostrar cosas claras y evidentes. Si el drama religioso español representa en la historia universal del teatro un papel tan importante, es porque en su poética forma exterior resplandece la interna luz que lo anima, y esta viene de muy alto. Porque va derecho al conocimiento de la verdad, que Dante llama *pan degli angeli* (1). De aquí proviene que su belleza exceda á todas las demás bellezas, y que tenga hoy la misma virtud humana y civili-

---

bras aplicables á todo el teatro religioso español del siglo XVII: «Su pensamiento favorito es el triunfo de la fe y del arrepentimiento que convierte á los malvados en santos, por lo que, en sus catástrofes, el hombre no perece del todo, como se ve en los escritores antiguos y en Shakespeare, sino que sufre una modificacion espiritual, y al morir para el mundo, nace para otra vida que empieza donde esta acaba.»—Lo mismo pensaba Federico Schelegel (*Historia de la Literatura antigua y moderna*, t. II, cap XII.) cuando colocaba el teatro de Calderon en la más alta gerarquía de belleza dramática, por encontrar resuelto en él simbólicamente el problema de la vida, esto es, la caida y rehabilitacion del espíritu.

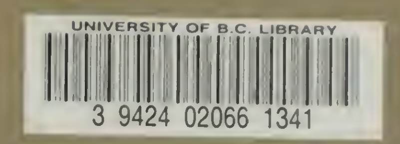
(1) «Voi altri pochi, che drizzaste il collo
Per tempo al pan de gli angeli, del quale
Vivesi qui, ma non sen vien satollo,» etc.—*Paradiso*, c. II.

zadora que en el siglo XVII. ¡Qué contraste no forma con el aroma de fé que respiran tales creaciones, el drama de la moderna filosofía, donde rara vez se percibe el resplandor de aquellas santas virtudes! ¡Qué diferencia entre el espíritu de rebelion y blasfemia que anima al *Cain* de Byron, ó el de duda y desesperacion con que el ponderado *Fausto* de Goëthe deja en el alma tanta oscuridad y tan gran vacío, y los horizontes de esperanza y de consuelo que nuestro drama religioso desplega á la vista áun del más abatido y lacerado! ¡Qué abismos tan hondos entre la etérea belleza espiritual que tiene siempre clavada la vista en el cielo, oyendo el eco suave de sus misteriosas armonías, y el fango en que nace y se revuelca el drama realista francés, apoteosis de toda prostitucion!

Atendiendo, pues, á la índole y mérito de nuestro drama católico, insisto en creer que debemos fijar la atencion en tan singulares poemas algo más de lo que la hemos fijado hasta ahora. ¿Me perdonará de buen grado la Real Academia que haya pecado de importuno repitiendo lo que sabeis mejor que yo todos y cada uno de vosotros? ¿Veré realizado algun dia un estudio de nuestras comedias místicas tan imparcial y detenido, tan profundo y elocuente como el de los *Autos sacramentales* que saldrá en breve á luz pública? (1). Gran responsabilidad contraería la crítica española del presente siglo, si permaneciera indiferente á la hermosura de nuestro antiguo drama católico, ó dejara correr sin enmienda los yerros de sus censores.

---

(1) Al frente de la coleccion de *Autos sacramentales* destinada á formar parte de la *Biblioteca de Autores españoles*, de Rivadeneyra. No conozco en nuestra lengua castellana estudio crítico ni obra de elocuencia superior al excelente trabajo á que aludo, fruto del talento y maduro juicio de mi buen amigo el Sr. D. Eduardo Gonzalez Pedroso.


UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 02066 1341